

L'art de la polémique

Africa95 et Seven Stories about Modern Art in Africa

The Polemics of Contemporary African Art: The Africa95 Festival and the Seven Stories about Modern Art in Africa Exhibition

Maureen Murphy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18526>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.18526

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 3 octobre 2016

Pagination : 663-678

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Maureen Murphy, « L'art de la polémique », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 223 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18526> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18526

L'art de la polémique

Africa95 et Seven Stories about Modern Art in Africa

En 1995, Londres accueille Africa95, l'un des plus grands festivals dédiés à l'Afrique jamais organisé en Europe. Parrainé par Léopold Sédar Senghor, inauguré par la reine Elisabeth et Nelson Mandela, tout juste élu président de la République d'Afrique du Sud, l'événement marque un tournant dans l'histoire de la représentation des arts d'Afrique en Europe. Car s'il est globalement bien reçu, il n'en soulève pas moins de vives polémiques. La validité de l'idée même d'Afrique est questionnée, de même que la légitimité des auteurs des discours prononcés au nom du continent. Dans un contexte de xénophobie croissante, certains s'interrogent sur la persistance d'une fascination exotique pour une Afrique « authentique » et critiquent, en contrepoint, le désintérêt des institutions pour les créations d'artistes anglais issus de la diaspora africaine¹. En provoquant ces débats, le festival marque un point de non retour (du moins dans les pays anglo-saxons), au lendemain duquel il ne semble plus possible d'aborder les créations du continent comme s'il s'agissait de l'art d'un pays, ni d'omettre d'associer l'un des membres issus de sa diaspora. Nous reviendrons sur la genèse de l'événement, à savoir l'exposition *Africa : The Art of a Continent* organisée par l'Académie royale des arts, puis le festival en lui-même, ainsi que sur sa réception critique. Grâce à l'étude des archives conservées à la School of Oriental and African Studies (SOAS) et à la Whitechapel Gallery², nous tenterons de révéler l'envers du décor de l'exposition *7 Stories about modern art in Africa*, organisée dans le cadre du festival³ et analyserons la proposition de la commissaire Clémentine Deliss (1996b, 2014), à la lumière de l'histoire des expositions d'art contemporain africain. Car si *Magiciens de la terre* (1989) a fait suffisamment couler

1. Dans ces années-là, plusieurs initiatives émergent justement pour tenter de valoriser la création des minorités en Angleterre et repenser les rapports de pouvoir entre centre et périphérie : citons la revue *Third Text*, créée par Rasheed Aaren en 1987, ou la création d'INIVA (Institut of International Visual Art) en 1994, par exemple.
2. Toutes les citations extraites des archives ont été traduites par l'auteure.
3. *7 Stories...* a eu lieu à Londres, à la Whitechapel Gallery du 7 septembre au 26 novembre 1995, et à Malmö (Suède), à la Malmö Konsthalle du 27 janvier au 17 mars 1996.

d'encre pour que nous ne revenions dessus, les réponses qu'elle a pu susciter n'ont, en revanche, pas encore fait l'objet d'une véritable analyse critique. La violence et la véhémence de certaines des réactions provoquées par le festival et l'exposition *7 Stories...* seront interrogées pour tenter de comprendre en quoi elles purent être symptomatiques d'un tournant dans l'historiographie de l'art contemporain africain.

L'exposition *Africa : The Art of a Continent*

Tout commence dans les années 1980, lorsque l'Académie royale des arts de Londres décide d'organiser une exposition sur les arts du continent. Dans un contexte économique et politique tendu, la valorisation des créations anciennes d'Afrique devient un enjeu pour certaines institutions. En 1982, l'aile Michael C. Rockefeller dédiée aux arts « primitifs » est inaugurée au Metropolitan Museum of New York — plaçant ainsi pour la première fois ces créations au cœur d'un musée des beaux-arts — suivie en 1984 par le Center for African Art toujours à New York et en 1986 par le musée Dapper à Paris. Ces différentes manifestations institutionnelles témoignent de l'aboutissement d'un long processus de reconnaissance du statut artistique des arts de l'Afrique amorcé avant la Seconde Guerre mondiale (Murphy 2009). C'est dans ce contexte que l'Académie royale décide d'organiser une exposition d'ampleur et d'en confier le commissariat à Susan Vogel, directrice depuis peu du Center for African Art de New York⁴. Les premières esquisses du projet apparaissent dans les archives dès le mois de septembre 1988⁵. « L'exposition aspire à donner pour la première fois une vue complète du génie créatif du continent africain, lit-on dans la présentation rédigée par Susan Vogel. Elle présentera les contributions africaines aux arts visuels des origines à nos jours, de la Méditerranée jusqu'au Cap »⁶. Tels sont les deux points forts du projet : élargir l'approche des arts de l'Afrique — souvent cantonnée à sa part subsaharienne — à tout le continent, et intégrer les créations artistiques les plus récentes. « L'art international et académique enseigné en ville sera exposé au même titre que l'art autodidacte urbain et rural »⁷. En 1992, le projet est soumis à un comité scientifique composé d'africanistes les plus réputés : Mary Jo Arnoldi, Ekpo Eyo, John Mack, John Picton ou Roy Sieber, autant de personnalités ayant contribué par leurs recherches et leurs actions à donner légitimité et prestige aux arts et aux

4. Tom Phillips (artiste, collectionneur et membre de l'Académie royale) soumet la proposition à Susan Vogel en 1987, comme elle me l'explique dans un entretien en mai 2014.

5. « Africa, an Exhibition for the Royal Academy. Rationale, Scope and Organization », présentation de l'exposition par Susan Vogel, septembre 1988, Add Box 1, file 1/1 - 1/5, archives de la SOAS, Londres.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

cultures d'Afrique. Loin de provoquer l'adhésion, la proposition de Susan Vogel inscrite dans un compte rendu soulève de nombreuses questions, la première concernant l'idée même d'Afrique : « Il y eut des discussions pour savoir si les colons, certains s'étant installés depuis des centaines d'années, pouvaient être considérés comme des Africains. Considérons-nous une copie romaine d'une sculpture grecque provenant de Lybie comme étant de "l'art africain" ? La plupart avaient le sentiment que oui »⁸. Et John Mack de renchérir : « Considérons-nous que l'Afrique est un bien immobilier ou quelque chose d'autre ? L'Afrique est une construction complètement artificielle et contestée »⁹. L'un des points les plus polémiques concerne la part dédiée à la création contemporaine et à l'attribution des œuvres : « Le xx^e siècle en Afrique est un siècle de changements et non de déclin, affirme John Picton : les textiles et les danses masquées sont des arts en plein épanouissement. Regrouper les œuvres d'art par peuple peut prêter à confusion et la catégorisation ethnique devrait être évitée »¹⁰. En conclusion, de nombreux intervenants expriment aussi leur inquiétude « quant à l'élimination du xx^e siècle de l'exposition d'art de l'académie. Ils soulignèrent la difficulté d'exclure l'art traditionnel du milieu ou de la fin du xx^e siècle », lit-on toujours dans ce compte rendu de réunion. Il s'agit pourtant là de l'un des points forts de la proposition de Susan Vogel qui, tout en travaillant pour l'Académie royale, prépare en même temps une exposition dédiée à l'art moderne et contemporain d'Afrique intitulée *Africa Explores. 20th Century African Art*. En tant que responsable des expositions à l'Académie, Norman Rosenthal a le dernier mot, estimant que l'inclusion du xx^e siècle serait « déplacée et arbitraire ». Cette position tranchée, émanant d'une personnalité plutôt spécialisée dans l'art moderne et contemporain occidental, est révélatrice d'une vision de l'Afrique encore prégnante aujourd'hui, selon laquelle l'art « primitif authentique » se doit d'être ancien et révolu. Selon ce point de vue, toute actualisation des formes est considérée comme le signe d'une dégénérescence et ne correspond donc pas à la vision canonique de ce que doit être « l'art africain ». Sans doute lassé par de tels débats ainsi que par ceux provoqués par les discussions autour du projet de l'Académie royale, Norman Rosenthal confie dans une lettre son mécontentement à Clémentine Deliss (qui deviendra la commissaire de l'exposition *7 Stories...*), associée au projet dès le départ : « Je dois avouer que je deviens de plus en plus effrayé et passablement lassé par toutes les contorsions et convulsions idéologiques qui sont en train d'entourer les problèmes liés à l'art africain ! Je suppose que c'est inévitable »¹¹. À partir de 1992, le nom de Susan Vogel

8. Minutes of a Meeting to Discuss the African exhibition at the Royal Academy, 2 avril 1992, Add Box 1, file 1/1 - 1/5, archives de la SOAS, Londres.

9. *Ibid.*

10. John Picton, Minutes of a Meeting to Discuss the African exhibition at the Royal Academy, *op. cit.*

11. Lettre de Norman Rosenthal à Clémentine Deliss, le 3 septembre 1991, File 2/10, box 3, archives de la SOAS, Londres.

disparaît des archives pour être remplacé par celui de l'artiste et collectionneur Tom Phillips, qui signera finalement l'exposition¹². Loin d'être spécialiste des arts de l'Afrique, mais amateur éclairé et collectionneur, ce dernier mène donc à bien le projet sans doute de manière plus consensuelle et plus en phase avec les attentes de l'Académie, tout en bénéficiant des recherches et des débats menés par ses prédécesseurs. Globalement bien accueillie, l'exposition n'en échappe pas pour autant aux critiques de la presse, et les débats non résolus pendant la préparation du projet ressurgissent sous la plume des critiques.

Dans le *Morning Star*, le critique Jeff Sawtell (1995 : 31) interroge les fondements même du projet, non sans ironie :

« Comment expose-t-on l'art d'un continent dans une seule exposition, en particulier l'art d'un continent aussi vaste que l'Afrique avec ses nombreuses et diverses cultures et son histoire [...] ? La réponse est que cela n'est pas possible. Il suffit simplement d'accumuler autant de belles choses que vous le pouvez en espérant que les visiteurs ne remarqueront pas, ou qu'ils seront tellement impressionnés par l'accumulation de trésors qu'ils ne poseront pas cette question stupide [...]. »

Jeff Sawtell poursuit : « Imaginez une exposition sur l'Europe, qui s'étendrait des gravures néolithiques serbes aux arts grecs, romains, vikings, celtes, pictes et gaulois, aux côtés des tapisseries médiévales, de la Renaissance et tous les subséquents "ismes", sans parler de ce qui se passait en Russie. » Il conclut son article par le fait que « l'âge de l'impérialisme culturel n'est pas révolu ». Outre le découpage continental, c'est le découpage chronologique qui pose problème. Alan Riding (1994) écrit ainsi dans le *New York Times* :

« L'exposition organisée par l'Académie royale est l'un des événements de l'automne les plus importants [...]. C'est aussi celui qui est le plus vulnérable à la critique, non seulement parce qu'il est le reflet du goût personnel d'un seul commissaire, l'artiste anglais Tom Phillips, mais aussi parce qu'il entend célébrer les arts traditionnels d'Afrique en se limitant à des œuvres réalisées avant 1900. Finalement, le Festival Africa95 fut organisé pour répondre au fait que l'Académie royale a omis d'aborder la question de l'art moderne. »

C'est donc en réponse à ces démêlés et pour compléter l'approche proposée par l'exposition que naît l'idée du Festival Africa95¹³, dont Clémentine Deliss sera la coordinatrice puis, un temps, la directrice artistique¹⁴.

12. « À cette époque, Tom Phillips avait bien évidemment participé à la plupart des réunions, il avait appris beaucoup et décidé qu'il voulait être commissaire de l'exposition. Je n'avais signé aucun contrat », explique Susan Vogel dans un entretien mené en mai 2014.

13. Clémentine Deliss, Box 1, File 3/2, archives de la SOAS, Londres. Cette boîte contient les propositions rédigées par Clémentine Deliss en 1991.

14. Ce titre de « directrice artistique » apparaît dans les archives, jusqu'à une date proche de l'inauguration du festival. Clémentine Deliss le perd ensuite ainsi que ses prérogatives pour ne plus s'occuper que de l'exposition *7 Stories...*

Le Festival Africa95

« Pour compléter cette exposition prestigieuse, écrit-elle en 1991, nous proposons au public anglais et américain, une série d'événements d'exception présentant des artistes, musiciens, poètes, écrivains et cinéastes »¹⁵. Pluri-disciplinaire et festif, le festival entend rendre hommage au continent, en dépassant la simple approche muséale. Mais pourquoi choisir le format du festival ? Des manifestations telles que le Festival mondial des arts nègres de Dakar (1966), du Premier festival panafricain d'Alger (1969) ou du Festival des arts et de la culture négro-africains de Lagos (1977), avaient participé à l'élaboration d'une pensée panafricaine, ainsi qu'à l'affirmation politique et artistique du continent au lendemain des Indépendances. Transposé à Londres dans les années 1990, le concept de festival semble quelque peu décalé, d'autant que les biennales d'art contemporain commencent à se multiplier, en particulier hors d'Europe et des États-Unis¹⁶. Pour l'Américain d'origine nigériane Okwui Enwesor (1996), qui venait de fonder la revue d'art contemporain africain *NKA*, « Africa95 n'était unique qu'en raison du fait que l'Occident est en général réticent à débattre de questions de représentations qui ne placent pas l'Occident en tête ». Mais les bonnes intentions affichées par les organisateurs du festival sont rapidement battues en brèche.

De nombreux intellectuels et artistes d'abord associés au festival décident de le boycotter, la plupart dénonçant sa dimension néocoloniale, sa valorisation d'une vision de l'Afrique « exotique » et « authentique »¹⁷, tandis que la création d'artistes noirs anglais est totalement ignorée. La virulence et la violence de certaines réactions sont à la fois révélatrices des réels problèmes posés par le festival mais plus largement des tensions à l'œuvre dans la société anglaise par rapport aux questions d'identité, de représentation et de pouvoir. Plusieurs personnalités issues de la diaspora africaine, exaspérées par la tournure prise par l'événement, s'expriment avec véhémence dans la presse ou dans les revues spécialisées en art contemporain, considérant l'événement comme un point de non retour. C'est, par exemple, le cas de l'artiste d'origine nigériane, Yinka Shonibare¹⁸.

Au départ plutôt bien disposé vis-à-vis du festival, l'artiste accepte l'invitation à participer à l'une de ses premières étapes : un atelier international

15. Clémentine Deliss, décembre 1991, Box 1, File 3/2, brouillon, archives de la SOAS, Londres.

16. Citons, par exemple, la biennale de la Havane créée en 1984, celle d'Istanbul en 1987, celle de Dakar en 1992 (faisant suite à celle de 1990 dédiée à la littérature), celle de Johannesburg en 1995, ou celle de Gwangju en Corée du Sud en 1995.

17. Revue de presse de l'exposition, Box 2, File 9, archives de la SOAS, Londres. Voir aussi O. SILVA (1996).

18. Toutes les citations qui suivent sont extraites de l'article de Yinka SHONIBARE (1994 : 199-202). Voir aussi la réponse de Clémentine DELISS (1994 : 201-202) à Yinka Shonibare.

de peinture et de sculpture, organisé pendant quinze jours au mois de septembre 1994, à Saint-Louis, au Sénégal¹⁹. Intitulé « Tenq » (du wolof « articulation »), cet atelier se tient au sein du Lycée El Hadj Oumar Foutouyou Tall (ancien Lycée Faidherbe), construit à l'époque coloniale, et où Léopold Sédar Senghor suivit une partie de ses études. Il réunit vingt-quatre artistes d'Afrique et de sa diaspora censés produire des œuvres qui seront ensuite données au festival. Dès les premiers jours, le problème de la langue se pose, de même que l'idée d'Afrique implicite dans ce regroupement : qu'ont en commun ces hommes et ces femmes réunis à Saint-Louis ? Rien, si ce n'est d'être des artistes « invités à créer comme de bons Africains homogènes ». L'artiste poursuit en analysant, cette fois, l'œuvre de ceux qui l'entourent :

« Face à l'art de mes collègues, la sensation de déjà vu est désespérante, pour utiliser un euphémisme. Je ne recherche pas la différence ou l'exotisme ici, mais je questionne simplement l'héritage colonial et bourgeois dans la peinture de mes collègues africains. Je ne commencerai même pas à développer cette question tant que la relation de dépendance entre les artistes et leurs patrons ne sera pas interrogée. L'espace critique n'est pas rentable financièrement. »

Shonibare interprète ce qu'il considère comme la pauvreté des propositions des autres artistes à la lumière du contexte économique et social dans lequel ils évoluent :

« Je ne veux pas revenir sur ce cliché selon lequel l'art moderne africain serait un art dérivé. Mais ce qui me sidère, c'est la propension des artistes à refuser de commencer à positionner ou situer l'origine de leurs stratégies. Ce dont nous devons nous rendre compte alors que nous faisons l'éloge des multiculturalismes, c'est que nous pouvons les dissocier du contexte social et économique. »

Les jugements de l'artiste formé au Goldsmith College sont parfois péremptoirs, sarcastiques, et l'auteur semble regrouper tous les artistes du continent dans un même rejet temporel et stylistique. Son analyse est catégorique et sans appel. Pour conclure, il décrit son œuvre réalisée *in situ* au sein du lycée et son projet de la photographier pour l'exposer au sein du festival. Mais face à la réaction dubitative et le refus des organisateurs de l'atelier, Shonibare s'insurge : « Africa95 est dominé par une seule personne qui détient tous les pouvoirs, et ce, au détriment des artistes. » Un constat

19. Tenq s'inspire de l'atelier triangulaire développé à l'origine par le sculpteur Anthony Caro et le collectionneur Robert Loder en 1982 qui mettait en relation des artistes de Grande-Bretagne, du Canada et de New York. Ce principe fut par la suite étendu à différents pays d'Afrique (Afrique du Sud, au Mozambique, en Zambie ou au Botswana, par exemple), pour tenter de sortir les artistes de leur isolement et les confronter à différentes pratiques artistiques. Tenq retint la philosophie triangulaire. Informations extraites du « Rapport sur Africa95 » à l'attention des membres du conseil d'Africa95, mars 1995 (WAG/EXH/2/460/15, archives de la Whitechapel Gallery, Londres.)

qui contredit le principe d'origine du projet conçu, selon Robert Loder, comme une façon de redonner le pouvoir aux artistes et de rompre avec les pratiques néocoloniales occidentales (Deliss 1996b : 39). Entre les conflits de personnes, les problèmes posés par la méthode mise en place au sein de l'atelier, et la démarche personnelle de l'artiste, il est difficile d'interpréter le ton de son propos. Néanmoins sa défiance est claire et sa volonté de se distinguer de ses collègues africains également. Cet écart entre membres issus de la diaspora et artistes résidant sur le continent africain ne fera que s'accroître dans les années qui suivent, les premiers devenant les représentants « légitimes » de l'Afrique, les seconds restant dans l'ombre d'une scène artistique marginalisée. Les raisons de cette scission sont complexes et multiples ; elles impliquent des questions politiques, économiques, de formation et probablement de goût. Néanmoins, des artistes peu connus en 1995, comme Yinka Shonibare, Bili Bdjocka ou Olu Oguibe viendront rapidement se placer au devant de la scène artistique internationale, à la faveur du tournant amorcé dans ces années-là²⁰.

Parmi les critiques adressées au festival, celle du rapport à la sphère privée et aux financements est récurrente, certains l'accusant de valoriser les collections privées de riches particuliers. L'exposition de l'Académie royale est pointée du doigt, le commissaire y exposant de nombreuses œuvres issues de sa propre collection, tandis que la Serpentine Gallery est soupçonnée de promouvoir la collection privée du millionnaire Jean Pigozzi²¹ en la faisant passer pour le *nec plus ultra* venu d'Afrique. Et Okwui Enwesor de développer :

« Pour utiliser un euphémisme, la décision [des commissaires André Magnin et Julia Peyton-Jones] de promouvoir des œuvres, qui au final ne représentent que le goût personnel d'une personne, est inappropriée et insultante [...]. Jean Pigozzi a utilisé son argent et ses relations de pouvoir pour développer une campagne accélérée en passant des alliances avec des institutions de renom, des éditeurs et des critiques pour légitimer et valoriser de nombreux artistes douteux de sa collection et les faire passer, aux yeux du monde, comme les uniques artistes "authentiques" venus d'Afrique. »

Constituée au lendemain de l'exposition *Magiciens de la terre* sur les conseils d'André Magnin (conseiller pour l'Afrique à l'époque de l'exposition parisienne), la collection Jean Pigozzi trouve à la Serpentine Gallery une forme de légitimation supplémentaire et ne cessera d'ailleurs de poursuivre son ascension sur le marché de l'art international. L'une des sources

20. Pour Okwui ENWESOR (1996), certains des artistes d'origine africaine sont bien plus à même de « représenter » le continent de manière critique et distanciée que des artistes comme Cyprien Toukoudagba ou Kane Kwei. Il les défendra par la suite et contribuera à les propulser sur la scène internationale avec plus ou moins de succès, par son commissariat.

21. Il s'agit de l'exposition *Big City*, organisée à la Serpentine Gallery pendant le festival. En 1992, Jean Pigozzi exposait déjà sa collection à la Saatchi Gallery de Londres.

de financement du festival est également questionnée, à savoir l'entreprise minière sud-africaine De Beers, impliquée à l'époque dans le trafic de diamants et réputée pour ses collaborations avec des États autoritaires africains. Ce soutien financier vient largement ternir l'image d'Africa95, censé valoriser le continent, avec l'implication de cette entreprise dans les politiques d'expropriation au Botswana ou encore sa participation au conflit en Sierra Leone. Parmi tous les événements organisés dans le cadre du festival, l'exposition *7 Stories...* est considérée par Okwui Enwesor (1996) comme « la pire ».

L'exposition *Seven Stories about Modern Art in Africa*

Ce jugement sans doute excessif, mais rédigé dans un contexte particulier, peut de prime abord surprendre car, lorsqu'on analyse les écrits de Clémentine Deliss (1995 : 15), rien ne semble véritablement opposer les positions des deux commissaires, bien au contraire. Ils semblent unanimes dans leur critique de l'image donnée de l'Afrique sur la scène de l'art contemporain international, ainsi que des choix d'artistes promus à la postérité hors du continent. Dans le catalogue de l'exposition *7 Stories...*, Clémentine Deliss prend position :

« *Magiciens de la terre* a montré des artistes dont les œuvres ne présentaient aucune trace de contamination par le modernisme européen [...]. Cette approche biaisée pouvait passer lorsqu'on n'envisageait que le goût individuel des mécènes européens, mais elle entraîna la canonisation par défaut d'un groupe disparate d'artistes, qui n'avaient rien à voir entre eux, à la fin des années 1980 [...]. Une division croissante a commencé à apparaître entre les artistes académiques et les autodidactes [...] et fut étendue au point de constituer les nouveaux critères d'authenticité, de qualité, et *in fine* de valeur marchande. »

Okwui Enwesor (1996) partage ce constat lorsqu'il affirme que des artistes comme Cyprien Toukoudagba, Kane Kwei ou Esther Mahlangu « obtiennent constamment le soutien et la légitimation des institutions qui en font le fer de lance de la représentation de l'Afrique contemporaine ». Œuvrant dans le registre du religieux pour Toukoudagba, de la commande funéraire pour Kane Kwei ou des peintures murales liées aux traditions des Ndébés pour Mahlangu, ces trois artistes comptent parmi ceux évoqués par Clémentine Deliss qui furent propulsés sur le devant de la scène internationale, à l'occasion de *Magiciens de la terre*. Souhaitant rompre avec cette approche, selon elle biaisée, la commissaire élabore un concept d'exposition sensible aux théories postcoloniales — « $7+7=1$: Seven stories, seven stages, one exhibition » (Deliss 1995 : 13) — ainsi qu'aux évolutions du métier de curator alors en pleine mutation :

« L'exposition conçue en 1992 répondait à deux volontés : fournir une série d'interprétations personnelles d'artistes ou d'historiens africains sur des mouvements spécifiques ou des connections significatives de l'art moderne au XX^e siècle en Afrique.

Deuxièmement, concevoir l'exposition de manière expérimentale, comme un lieu de rencontre d'une pluralité d'approches curatoriales » (Deliss 1995 : 13).

À l'issue d'un séminaire intitulé « Making it Real, Compared to What ? » organisé par Clémentine Deliss et John Picton à la School of Oriental, African and Asiatic Studies²² à partir de 1991, sept récits sont donc élaborés par cinq commissaires d'exposition africains, artistes, universitaires ou chercheurs indépendants. Voulant rompre avec l'approche continentale, Clémentine Deliss adopte un parti national en demandant à chacun d'élaborer une proposition sur la création artistique de son pays, à un moment donné de son histoire. Cette démarche ne permet pas réellement d'éviter le problème de la représentativité, mais elle a le mérite d'attirer l'attention sur des scènes artistiques locales, précises, et historiquement circonscrites. Impliquant la collaboration de chercheurs et d'artistes en amont du projet, elle semble aussi rejoindre la démarche d'Okwui Enwesor qui privilégie toujours le travail collaboratif. Penser l'exposition comme un lieu de rencontre, de réflexion critique et non plus simplement comme un outil de consommation de produits culturels semble être une exigence partagée par chacun. Certains commissaires invités à Londres font partie du réseau de connaissance d'Okwui Enwesor, comme Salah Hassan qui fonde avec lui la revue d'art contemporain africain *NKA* à l'automne 1994 ou Chika-Okeke Agulu, commissaire de la section nigériane, qui deviendra un de ses proches collaborateurs et membre du comité éditorial de cette revue. *A priori*, *7 Stories...* donne l'impression de participer d'un même courant de pensée et de répondre aux mêmes exigences que celles revendiquées par Okwui Enwesor. Plusieurs aspects du projet vont pourtant opposer les deux commissaires.

Il semble d'abord que la polyphonie revendiquée ait été considérée par certains critiques comme source de confusion. Ainsi, Mark Gisbourne (1995 : 25) écrit-il :

« Le fait de choisir des artistes ou des commissaires issus de milieux académiques pour les sept sections [...] ainsi que Clémentine Deliss comme commissaire principal a eu pour effet de créer une étrange polyphonie visuelle, assez décalée par rapport au fait de vouloir développer un récit clair [...]. Comme pour beaucoup d'expositions à thèses, la force de cette proposition réside essentiellement dans son catalogue, car ce n'est qu'à ce niveau que les aspects narratifs et temporels de l'exposition apparaissent. »

Et l'auteur de poursuivre :

« Ce qui subsiste, ce sont des moments occasionnels de plaisir visuel, aux côtés d'ensembles plutôt ennuyeux, résidus d'une curiosité intellectuelle, plutôt que d'une

22. La SOAS est créée à Londres en 1906, à l'origine pour former les administrateurs coloniaux de l'Empire. Certains critiques soulignent la dimension néocoloniale de l'institution et, par extension, du festival conçu en son sein.

exposition d'art mémorable. Par exemple, pour citer le récit de Chika Okeke concernant l'évolution de l'art moderne au Nigeria, rien ne nous est fourni pour comprendre que les œuvres représentent une évolution postcoloniale de Zaria aux écoles de Nsukka, et ce qui constitue une supposée polémique importante autour de la notion de "négritude", n'est pas immédiatement visible, sauf si vous avez lu les trois cents pages du catalogue. »

Au vu des photographies d'archives, l'approche muséographique semble en effet très épurée. Les textes sont courts et discrets, l'accrochage fidèle à l'esthétique du « *white cube* ». Dans une conférence organisée par la revue *Afterall* le 19 juin 2014, Clémentine Deliss²³ revient sur l'accrochage et précise qu'elle aurait voulu aller encore plus loin à l'époque, regrettant même le fait d'avoir dû se soumettre aux exigences de la Whitechapel Gallery, désireuse d'intégrer cartes et textes explicatifs. Outre la volonté de valoriser les œuvres en privilégiant l'approche sensible au détriment d'explications considérées comme susceptibles de nuire à la perception esthétique, le parti pris adopté était sans doute aussi de se démarquer radicalement de l'approche ethnographique de la création contemporaine africaine privilégiée par certains commissaires et vivement rejetée par Clémentine Deliss. *7 Stories...* s'inscrit, en effet, en faux contre deux modèles d'expositions caractéristiques de ce qu'elle désigne comme « le phénomène de pendule muséographique entre l'Europe et les États-Unis, oscillant de manière insatisfaisante entre des "modèles ethnographiques anachroniques" d'une part, et "des expositions d'art tribal glamour", inspirées par le marché et soutenues par des collectionneurs privés » (Deliss 1995 : 14), de l'autre. Par « modèles ethnographiques anachroniques », Clémentine Deliss fait sans doute référence à l'exposition *Africa Explores* organisée par Susan Vogel au Center for African Art de New York en 1991²⁴, tandis que « les expositions d'art tribal glamour, inspirées par le marché et soutenues par des collectionneurs privés » (*ibid.*), renvoient à la collection de Jean Pigozzi. Dans les deux cas, les œuvres retenues relèvent de l'art populaire, religieux ou fonctionnel et sont réalisées par des artistes autodidactes dont le talent aurait été « découvert » par les commissaires d'exposition occidentaux. La thèse de Clémentine Deliss, élaborée en réaction à ces propositions, est largement motivée par la volonté de montrer précisément l'inverse, en privilégiant des œuvres répondant à l'idée d'« avant garde » telle qu'elle fut inventée au début du xx^e siècle, à savoir des artistes formés dans des écoles d'art ou des universités, engagés,

23. Voir « Exhibition Histories Talks : Clémentine Deliss — vidéo online », disponible sur le site de la revue *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/exhibition-histories-talks_cl_mentine-deliss-video-online>.

24. À cette occasion, Susan Vogel a tenté de classer la création du continent selon une grille empruntée à l'ethnographie évolutionniste et se fondant sur l'idée d'authenticité. L'art traditionnel, sous-entendu authentique et immuable, est par exemple opposé à l'art international rendu hybride par ses contacts avec l'Occident, tandis que l'art en voie d'extinction qualifie un art traditionnel qui se serait vidé de toute fonctionnalité pour ne plus fonctionner que comme un symbole identitaire.

politisés, et dont les créations témoignaient d'une réflexion sur leur propre pratique. Lorsqu'elle contacte les commissaires africains, sa position est donc loin d'être neutre et répond à une vision assez précise de ce à quoi doit correspondre chacun des « récits ». Les archives de la Whitechapel Gallery révèlent que, loin d'être dénuée de tout rapport de force, l'élaboration de l'exposition est, au contraire, l'occasion de conflits et de directives données à certains des commissaires qui n'acceptent pas tous de se plier aux exigences de la commissaire générale, d'aucuns préférant démissionner.

L'envers du décor

Analysons la section dédiée à l'art kenyan et ougandais. L'artiste Etale Sukuro est d'abord contacté pour en concevoir le « récit ». Mais contrairement à toute attente, carte blanche ne lui est pas donnée pour le choix des œuvres. Une sélection a été préétablie par Clémentine Deliss et Robert Loder (membre du comité exécutif d'Africa95 et collectionneur privé) lors de leur visite à Kampala en 1992 et la séquence doit valoriser ces œuvres, qui seront documentées dans le catalogue. Les recherches d'Etale Sukuro n'allant pas dans ce sens, mais se concentrant plutôt sur le mouvement kenyan Sisi Kwa Sisi, il est décidé, d'un commun accord, de faire appel à quelqu'un d'autre. Etale Sukuro est donc remplacé par une jeune universitaire d'origine kenyane, travaillant à Londres : Wanjiku Nyachae. Cette dernière est envoyée au Kenya et en Ouganda pour documenter la présélection établie par Clémentine Deliss et Robert Loder. Il s'agit de « douze tableaux réalisés dans les années 1980 par des artistes ougandais et qui évoquent la guerre de ces années-là. Ils sont de grande qualité et inconnus en Europe. La plupart sont conservés dans des collections en Angleterre (collections privées), à Francfort et Bayreuth »²⁵. Or, parmi ces collections privées, apparaît celle de Robert Loder. Le reproche adressé à l'encontre du festival concernant la valorisation de collections privées pourrait tout à fait s'appliquer à ce cas précis, puisqu'il semble que la mise en valeur d'une collection privée a été privilégiée. À l'issue de ces échanges et des recherches menées à Kampala, Wanjiku Nyachae²⁶ elle-même émet quelques réticences à accepter le titre de commissaire :

« Je souhaite ne pas apparaître en tant que commissaire pour la section ougandaise, mais plutôt en tant que chercheur. J'estime, en effet, ne pas avoir conçu cette séquence en tant que commissaire, mais plutôt participé aux prises de décision. Je ne me sens pas à l'aise à l'idée d'apparaître en tant que commissaire. En ce qui concerne le Kenya, par contre, je serais heureuse d'être considérée comme commissaire, comme nous en avons discuté à l'origine. »

25. Lettre de Catherine Lambert à Roger F. L. Wilkins, directeur du British Council, Kampala, Uganda, 28 juillet 1994, WAG/EXH/2/460/17 (0), archives de la Whitechapel Gallery, Londres.

26. Lettre de Wanjiku Nyachae à Catherine Lambert, 25 mars 1995, WAG/EXH/2/460/17 (0), archives de la Whitechapel Gallery, Londres.

Quant à la partie consacrée au Nigeria, c'est Bruce Onobrakpeya qui est d'abord pressenti pour en être le commissaire. De même que pour le Kenya et l'Ouganda, l'artiste reçoit une liste d'œuvres à partir de laquelle il lui est demandé de construire son propos. Cette liste a été constituée lors d'un voyage effectué par Clémentine Deliss au Nigeria pendant l'été 1994, avec l'assistance d'Annabelle Muazu née Nwankwo, qui démissionnera d'ailleurs peu de temps après. Bruce Onobrakpeya répond par un courrier daté du 4 juillet 1995 en proposant différentes modifications, ajouts ou suppressions qui ne semblent pas convenir aux organisateurs de l'exposition. Deux jeunes historiens nigériens lui sont associés et les choses tournent court en janvier 1995. Bruce Onobrakpeya démissionne et refuse d'être associé au projet en tant que commissaire. Il justifie sa décision ainsi : « Lorsque Dr Deliss m'a désigné comme le principal commissaire de l'exposition, assisté par Chika Okeke et Jacob Jari, j'ai décliné l'invitation car j'ai estimé qu'ils étaient tous les deux trop jeunes et inexpérimentés pour coordonner et mener à bien cette tâche internationale »²⁷. Une fois encore, l'association de jeunes commissaires vient pallier les réticences d'autorités plus âgées, sans doute moins malléables. Un autre argument est avancé par B. Onobrakpeya (*ibid.*) :

« Dr. Clémentine Deliss avait indiqué que les œuvres des commissaires seraient incluses dans l'exposition. J'ai estimé que cela n'était pas défendable. Un commissaire d'exposition, de même qu'un membre de jury artistique, ne devrait pas être impliqué dans la sélection des œuvres d'art qui compteraient les siennes. »

Si, de nos jours, le commissariat d'exposition orchestré par un artiste ne semble plus poser de problème, B. Onobrakpeya souligne qu'à l'époque il était difficile d'être à la fois juge et parti d'un même projet, d'autant que toutes les œuvres exposées à la galerie étaient à vendre. Dans un courrier du 9 juin 1995 adressé à Chika Okeke, celui qui allait remplacer B. Onobrakpeya, Catherine Lambert explique : « Les œuvres exposées sont à vendre (bien que nous souhaitions évidemment conserver l'ensemble intact jusqu'à la fin). La Whitechapel prend 10 % de commission et fait tout le travail administratif et la négociation »²⁸.

Aucune de ces informations ne sera mentionnée dans la presse de l'époque. En revanche, elles ont probablement contribué à envenimer le débat dans le milieu des spécialistes très informés. La partie dédiée à l'Éthiopie et au Soudan, conçue par Salah Hassan, est sans doute celle qui a posé le moins de problème lors de sa conception et de sa mise en place à Londres. Quant à la section sénégalaise²⁹, elle a soulevé de nombreuses critiques, en raison

27. Lettre de Bruce Onobrakpeya à Catherine Lambert, 30 janvier 1995, WAG/EXH/2/460/7 (c), archives de la Whitechapel Gallery, Londres.

28. Lettre de Catherine LAMBERT à Chika OKEKE, 9 juin 1995, WAG/EXH/2/460/7 (a), archives de la Whitechapel Gallery, Londres.

29. Pour une analyse détaillée de cette séquence dédiée au laboratoire AGIT ART (Sénégal), voir HARNEY (2004 : 106-148), DELISS est également souvent revenue sur le travail de ces artistes dans ses publications.

FIG. 1. — VUE DE L'EXPOSITION *SEVEN STORIES ABOUT MODERN ART IN AFRICA*,
SECTION CONSACRÉE AU SÉNÉGAL



Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, Collection Box 30, File 302,
SOAS archives, Londres.

FIG. 2. — VUE DE L'EXPOSITION *SEVEN STORIES ABOUT MODERN ART IN AFRICA*,
SECTION CONSACRÉE À L'ÉTHIOPIE ET AU SOUDAN



Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, Collection Box 30, File 302,
SOAS archives, Londres.

FIG. 3. — VUE DE L'EXPOSITION *SEVEN STORIES ABOUT MODERN ART IN AFRICA*,
SECTION CONSACRÉE AU NIGERIA



Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995, Collection Box 30, File 302, 1995,
SOAS archives, Londres.

surtout de la plus grande visibilité accordée aux œuvres d'El Hadji Sy, en comparaison avec les œuvres d'artistes d'autres sections : « Les salles de loin les plus décevantes, étaient l'auto-suffisante section dédiée au Sénégal, ainsi que les œuvres du Nigeria dont l'instabilité politique de ces trois dernières décennies a mené les artistes et les intellectuels les plus talentueux à s'exiler », explique Jean Fisher dans *Artforum* (New York), en janvier 1996. Et Okwui Enwesor (1996) d'écrire :

« Le temps d'arriver à la section sénégalaise et la patience du visiteur était déjà à bout. La prétention du commissaire El Hadji Sy et la transposition qu'il fit de l'environnement dynamique du Laboratoire Agit Art de Dakar, était tout simplement une mascarade. La propension honteuse de Sy à l'autopromotion a eu pour effet de regrouper près du double d'objets pour sa section, comparé aux deux autres artistes combinés. Son très court essai était encore plus surprenant, vu l'histoire impressionnante de l'art moderne au Sénégal. »



Ces différents aspects de l'élaboration de *7 Stories...* mériteraient d'être analysés plus amplement, mais ils permettent déjà de soulever l'une des questions cruciales posées par ce type d'exposition : comment et qui écrit l'histoire de l'art produit en Afrique ? Quels sont les processus à l'œuvre dans les choix d'artistes et de mouvements retenus pour « représenter » un pays ou un moment de l'histoire ? Qui détient la légitimité pour écrire sur ces questions ? Les artistes sont-ils à même de rédiger ce type de récit, sachant qu'ils furent eux-mêmes acteurs de cette histoire³⁰ ? Quel est l'impact du marché dans l'écriture de cette histoire ? Des questions similaires se posent lorsque l'on aborde l'histoire de l'art européenne ou anglo-saxonne, à la différence près que, pour l'Afrique, les chercheurs concernés par ces questions sont peu nombreux. La parole se voit ainsi rapidement saisie par quelques « experts » et les rares publications existantes prennent valeur d'autorité.

Après *7 stories...*, Clémentine Deliss n'organisera plus d'expositions pendant près de onze ans³¹. Peu d'expositions ou de publications traitant de manière extensive de l'art moderne en Afrique sont parues depuis³² et l'exposition de Clémentine Deliss reste une référence et un point de départ dans le domaine, malgré tous les problèmes qu'elle a pu soulever. Les débats qu'elle a provoqués, ainsi que la violence de certaines réactions en font une

30. Voir à ce propos OKWUNODU OGBECHIE (1997 : 10-84) dont les travaux portent plus particulièrement sur les enjeux de pouvoir dans l'écriture de l'histoire de l'art au Nigeria, ainsi que sur les rapports entretenus par Clémentine Deliss avec les commissaires choisis.

31. Après avoir créé en 1996 la revue *Métronome*, elle dirige aujourd'hui le Weltkulturen Museum de Francfort.

32. Citons toutefois LITTLEFIELD KASIR (2000), ENWESOR (2001), HARNEY (2004) ou plus récemment OKEKE-AGULU (2015).

exposition « tournant », au lendemain de laquelle il semble qu'une plus grande légitimité ait été accordée à la parole d'auteurs issus de la diaspora africaine. Okwui Enwesor deviendra ainsi l'un des porte-paroles « officiels » de l'histoire de l'art développée en Afrique, lui qui à l'occasion d'Africa95 déploierait le fait que l'on ne l'ait pas suffisamment associé³³.

Histoire culturelle et sociale de l'art, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

BIBLIOGRAPHIE

DELISS, C.

1994 « Reply to Yinka Shonibare », *Third Text*, 28-29 : 201-202.

1996a « Free Fall - Freeze Frame. Africa, Exhibitions, Artists », in R. GREENBERG, B. W. FERGUSON & S. NAIRNE (eds.), *Thinking about Exhibitions*, London-New York, Routledge : 1996-209.

1996b « Returning the Curve : Africa95, Tenq, and "Seven Stories" », *African Arts*, 29 (3) : 36-47+96.

2014 « Brothers in Arms : Laboratoire AGIT's art and TENQ in Dakar in the 1990s », *Afterall Journal*, 36 : 4-19.

DELISS, C. (ED.)

1995 *Seven Stories about Modern Art in Africa*, London, Whitechapel Gallery ; Paris-New York, Flammarion.

ENWESOR, O.

1996 « Occupied Territories. Africa95 », *Frieze Magazine*, 26, <<http://www.frieze.com/article/occupied-territories>>.

ENWESOR, O. (ED.)

2001 *The Short Century : Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*, Munich-New York, Prestel.

GISBOURNE, M.

1995 « Seven Stories about Modern Art in Africa. Big City : Artists from Africa. Serpentine and Whitechapel Galleries, London », *Morning London Star*, November 2nd : 25.

33. « L'erreur fatale commise par les organisateurs d'Africa95 a été de penser qu'il suffisait de demander à ceux qui vivaient sur le continent pour représenter l'histoire de l'Afrique au XX^e siècle. Bien que certains participants vivent de fait hors du continent, il est certain que leur contribution au débat n'était ni désirée, ni totalement bienvenue, et restée tenue à l'écart dans tous les domaines, en particulier à l'écart des expositions », écrit O. ENWESOR (1996).

HARNEY, E.

2004 *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-garde in Senegal, 1960-1995*, Durham-London, Duke University Press.

LITTLEFIELD KASFIR, S.

2000 *L'Art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson.

MURPHY, M.

2009 *De l'imaginaire au musée. Les arts d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*, Dijon, Les Presses du Réel.

OGBECHIE OKWUNODU, S.

1997 « Exhibiting Africa : Curatorial Attitudes and the Politics of Representation in "Seven Stories about Modern Art in Africa" », *African Arts*, 30 (1), Winter : 10+12+83-84.

OKEKE-AGULU, C.

2015 *Postcolonial Modernism : Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham, Duke University Press.

OLABISI, S.

1996 « Africa95 : Celebration or Colonialism ? », *NKA*, 4, Spring : 30-35.

RIDING, A.

1995 « Taking African Creativity Onto Europe's Cultural Stage », *The New York Times*, October 4th, <<http://www.nytimes.com/1995/10/04/theater/taking-african-creativity-onto-europe-s-cultural-stage.html>>.

SAWTELL, J.

1995 « Exploring the Art of Africa », *Morning Star*, London, November 2nd : n. p.

SHONIBARE, Y.

1994 « Jean-Michel Basquiat, Please Do Not Turn in your Grave, It's only TENQ », *Third Text*, 28-29 : 199-202.

RÉSUMÉ

Ce texte revient sur la genèse et la réception critique du Festival Africa95, et de l'exposition *Seven Stories about Modern Art in Africa* organisés à Londres en 1995. Si le Festival réitère une vision des arts de l'Afrique jugée à l'époque passéiste, *Seven Stories* semble se nourrir des réflexions postcoloniales du moment en donnant la parole à cinq curateurs africains. Parmi les rares expositions à fournir une recherche approfondie sur l'histoire de l'art moderne et contemporain en Afrique, *7 stories* n'en est pas moins la cible de vives critiques et constitue un tournant important dans l'historiographie de l'art contemporain africain.

ABSTRACT

The Polemics of Contemporary African Art: The Africa95 Festival and the Seven Stories about Modern Art in Africa Exhibition. — This text analyses the conception and critical reception of the Africa95 Festival and the *Seven Stories about Modern Art in Africa* exhibition, both organized in London in 1995. If the Festival seemed to stress an outdated vision of Africa, *Seven Stories* appeared to echo the post-colonial thinking of the time, and put five African curators in charge of the different sections of the show. It was also one of the rare exhibitions to offer an extensive and rich study of the history of modern and contemporary African art. It nevertheless received fierce criticism and constituted a major turning point in the historiography of contemporary African art.

Mots-clés/Keywords : Africa95 Festival, *Seven Stories about Modern Art*, biennale, curator, études postcoloniales, néo-colonialisme/*Africa95 Festival*, *Seven Stories about Modern Art*, biennale, curator, postcolonial studies, neo-colonialism.